

HELSINGIN YLIOPISTO  
HELSINGFORS UNIVERSITET  
UNIVERSITY OF HELSINKI

## Opiskelijakirjaston verkkojulkaisu 2005

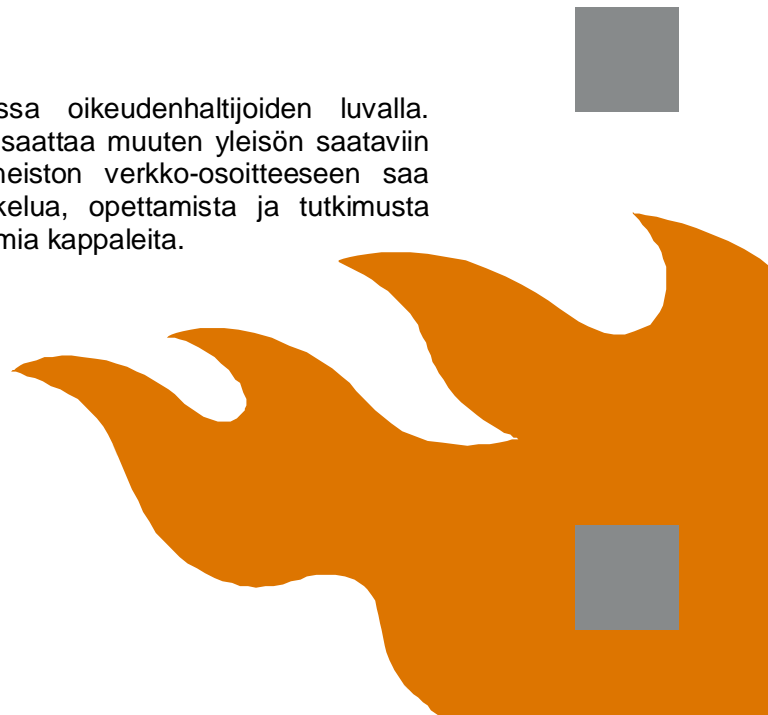
### Taidearvostelmista

Arto Haapala

Julkaisija: Tampere: Tampereen yliopisto 1990  
Julkaisu: Kauneus. Filosofisen estetiikan ongelmia. Suomen  
Filosofisen Yhdistyksen kollokvio Tampereella 1987.  
Toimittaneet Markus Lammenranta ja Veikko Rantala.  
Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. IV  
ISSN 0786-647X  
s. 163-188

Tämä aineisto on julkaistu verkossa oikeudenhaltijoiden luvalla.  
Aineistoa ei saa kopioida, levittää tai saattaa muuten yleisön saataviin  
ilman oikeudenhaltijoiden lupaa. Aineiston verkko-osoitteeseen saa  
viitata vapaasti. Aineistoa saa opiskelua, opettamista ja tutkimusta  
varten tulostaa omaan käyttöön muutamia kappaleita.

[www.opiskelijakirjasto.lib.helsinki.fi](http://www.opiskelijakirjasto.lib.helsinki.fi)  
[opiskelijakirjasto-info@helsinki.fi](mailto:opiskelijakirjasto-info@helsinki.fi)



## TAIDEARVOSTELMISTA

Arto Haapala

### I

Kun Aulis Sallisen ooppera *Kuningas lähtee Ranskaan* sai ensi-iltansa Lontoon Royal Operassa huhtikuussa 1987, englantilaisten sanomalehtien musiikkikriitikot kirjoittivat siitä esimerkiksi seuraavasti:

(a) On selvää, että teoksessa on runsaasti ironiaa — tämä on kuitenkin ominaisuus, jonka toteuttaminen näyttämöllä on aina yhtä vaikeaa. Teoksen loppuessa olemme oppineet jotakin vallan epäinhimillistävästä vaikutuksesta, sodan typeryydestä... syntipukkien tarpeellisuudesta, siitä että menneisyyden tapahtumista ei kyetä ottamaan oppia — mutta kaikki tämä on kerrottu niin epämääräisesti ja pitkäveteisesti että allegoria ei koskaan syty elämään eikä vakuuta meitä tärkeydellään.

Jos musiikki olisi vahvempaa, se voisi tämän tehdä. Mutta Sallinen ei onnistu ottamaan librettoa haltuunsa ja tekemään siitä omaansa. Musiikki on melko miellyttävää, orkestrointi kiintoisa, šostakovitšmaisella parodialla on suuri osuus, joskin teos antautuu myös hillityille lyyrisyyden purkauksille ja se on työskennelty huolellisesti pienestä määrästä motiiveja. Silti musiikki jää taustamusiikin tasolle, se on ikävän tavallista. Mistään ei löydy selvää kehityslinjaa eikä tunnelmaa, ei Sallisen viidennen sinfonian pidätettyä voimaa. (David Cairns, "Mr Sallinen's damp squib", *The Sunday Times* 5 April 1987.)

(b) Teoksen viesti — että sota on mielikuvituksetonta ja veristä — saattaa olla melko yksinkertainen, mutta se on teoksen kannalta oleellinen ja siihen saadaan vaihtelua ... erityisesti toiseen näytökseen pistetyllä vahvalla ironia-annoksella. ...

Jos musiikki toisi esiin samanlaista asiaan syventymistä, mielikuvitusta ja terävyyttä (kuin ohjaus, AH), tämän oopperan esityksillat olisivat todella merkittäviä tapahtumia. Mutta Sallinen luottaa vahvasti seitsemään tai kahdeksaan sangen yksinkertaiseen teemaan: voisi sanoa, niin kuin äskettäisen Pendereckin teoksen kohdalla, että jos kadotetusta tonaalisuudesta ei "löydetä uudestaan" tämän enempää, parempi jättää se kadoksiin. (Paul Griffiths, "A rich conundrum", *The Times* April 2 1987.)

(c) Vain harvoissa 1980-luvun uusissa oopperoissa on yhtä paljon teatterillista sytyttävyyttä kuin Sallisen "uuden jääkauden tulemisen kronikassa"; harvat uusien oopperoiden ohjaajat tutkivat aiheensa yhtä syvältä, sellaisella asiaan paneutumisella ja niin tyylikkäästi kuin Nicholas Hytner tekee tässä. ...

(Näyttämöllisten seikkojen suhteen, AH) epäily nousee kolmannessa näytöksessä ja sama pätee musiikkiin; finaaliin päästään hitaasti, episodimaisesti eikä sekava lavastus katujuhlaiksi peitä otteen väliaikaista herpaantumista. ...

Mutta kokonaisuutena esitys on suurenmoinen osoitus kekseliäästä teatteritaidosta. Tämä on innoituksena loistaviin näyttelijä- ja laulusuorituksiin. (Max Loppert, "The King Goes Forth to France / Covent Garden", *Financial Times* April 3 1987.)

Tämänkaltaisia asioita kriitikot tyypillisesti ottavat esiin arvioissaan uutta oopperaa: millaista on musiikki, kuinka teos on toteutettu näyttämöllä, ovatko musiikki ja näyttämölliset seikat sopusoinnussa keskenään, millaisia ovat näyttelijä- ja laulusuoritukset. Kun kriitikot tutkivat teosta, he yleensä esittävät jonkinlaisen tuomion työn taiteellisesta arvosta; he esittävät joko positiivisia tai *negatiivisia arvoarvostelmia*: "Silti musiikki jää taustamusiikin tasolle, se on ikävän tavallista." "Sallinen luottaa vahvasti seitsemään tai kahdeksaan sangen yksinkertaiseen teemaan: ... jos kadotetusta tonaalisuudesta ei 'löydetä uudestaan' tämän enempää, parempi jättää se kadoksiin." "Kokonaisuutena esitys on suurenmoinen osoitus kekseliäästä teatteritaidosta."

Filosofisessa keskustelussa on ollut tapana esittää arvoarvostelma muodossa "X on hyvä". Sanaa "kauneus" on usein käytetty viittaamaan nimenomaan taiteessa ilmenevään hyvyyteen: "Taideteos T on

kaunis" on yhtä kuin "T on hyvä taideteos". On puhuttu myös "esteettisestä hyvydestä" — jos teos on esteettisesti hyvä, se on hyvä taideteoksena. Jos katsomme yllä olevia lainauksia, huomaamme heti, että kukaan näistä kriitikoista ei puhu "kauneudesta" tai "esteettisestä hyvydestä"; eivätkä Sallisen oopperan arvostelut ole tässä suhteessa mitään poikkeuksia: "kaunis", "esteettisesti hyvä" tai yksinkertaisesti "hyvä" esiintyvät harvemmin kriitikkojen sanastoissa. Huomattavasti useammin kriitikot käyttävät määreitä, jotka eivät ole sillä tavalla semanttisesti tyhjiä kuin erityisesti pelkkä "hyvä" on: "Jos musiikki toisi esiin samanlaista *asiaan syventymistä, mielikuvi-tusta ja terävyyttä* (kuin ohjaus), tämän oopperan esityksillat olisivat *todella merkittäviä tapahtumia*." "Vain harvoissa 1980-luvun uusissa oopperoissa on *yhtä paljon teatterillista sytyttävyyttä* kuin Sallisen 'uuden jääkauden tulemisen kronikassa'." Kriitikkojen sanavarasto koostuu suurelta osin sellaisista sanoista ja ilmaisuista, jotka on tarkoitettu tuomaan esiin positiivisen tai negatiivisen arvovaruksen lisäksi myös joitakin teoksen olennaisina pidettyjä kvaliteetteja. Jos Sallisen musiikista sanotaan, että se on voimatonta, että siinä ei ole selvää teeman kehittelyä tai että sen finaaliin päästään hitaasti (liian hitaasti) ja episodimaisesti, ilmaistaan paitsi negatiivissävyinen arvostelma myös tiettyjä teoksen piirteitä..

Tämä tosiasia, että yhdellä ja samalla arvostelmalla sekä kuva-taan teosta että esitetään käsitys sen taiteellisesta arvosta, näyttäisi olevan ristiriidassa sen kriittisten lauseiden trikotomian kanssa, jota erityisesti Monroe C. Beardsley on painottanut, Beardsley jakaa taideteoksiako koskevat väitteet kolmeen ryhmään: on teoksia kuvaavia lauseita, niitä tulkitsevia lauseita ja lopuksi arvottavia lauseita. Jos nyt on tavallista esittää taideteoksista sellaisia arvostelmia, jotka ovat samanaikaisesti sekä teosta kuvaavia (tai tulkitsevia) että sitä arvottavia, ts. joissa kvaliteetti, johon viitataan, näyttäisi olevan teokseen-kuuluva-taiteellisesti-arvokas piirre, raja arvottamisen — siinä mielessä kuin se on tavallisesti taidefilosofisessa keskustelussa ymmärretty — ja kuvaamisen välillä hämärtyy. Palaan tähän kysymykseen uudestaan kirjoitukseni lopussa; heuristisista syistä pidän alkupuolella kiinni erosta teosta kuvaavien ja arvottavien lauseiden välillä. Myös raja teoksen kuvaamisen ja tulkitsemisen välillä on

usein hyvin epäselvä, mutta koska tässä kirjoituksessa tarkastelen ennen kaikkea arvottamisen problematiikkaa, en käsittele spesifejä tulkinnan luonnetta koskevia kysymyksiä.

Sen sijaan jätän 'kauneuden' ja 'esteettisen hyvyyden' heti pois käytöstä. Sekä 'kauneus' että 'esteettinen' ovat niin rasittuneita termejä, että ne vaativat tarkan filosofisen analyysin ennen kuin niiden varaan voi perustaa minkäänlaista teoriaa. Joskus 'esteettistä' käytetään hyvin laajassa mielessä kattamaan kaikki taideteoksiin liittyvät seikat, joskus taas paljon suppeammassa merkityksessä tarkoittamaan *tietynlaisia* taideteoksiin — ja myös moniin muihin artefakteihin ja luonnonobjekteihin — kuuluvia piirteitä. Jos sanomme impressionistisen maalauksen tai todellisen auringonlaskun olevan 'kaunis', jos sanomme vuorimaiseman olevan 'jylhä', jos sanomme tuolin olevan 'elegantti', jos me — pyyteettömästi — sanomme naisen olevan 'viehättävä', puhumme yhdessä mielessä näiden asioiden 'esteettisistä ominaisuuksista'. Itse olisin valmis jättämään 'esteettisen' tällaisiin aistillisiin, 'pintaesteettisiin' ominaisuuksiin viittaavalle käytölle — jos kaikenlaisia taideteoksissa olevia taiteellisesti merkitseviä kvaliteetteja kutsutaan 'esteettisiksi ominaisuuksiksi', termi 'esteettinen' menettää sisältönsä. Tämä käyttö johtaa myös helposti sekaannuksiin: meillä on intuitiivinen ote 'esteettisen' suppeasta mielestä, liitämme mainitsemani kaltaiset tapaukset yhteen vaikka emme ehkä osaakaan suoralta kädeltä selittää sitä, miksi tuollaiset ilmiöt on luontevaa pitää yhdessä; mutta kun 'esteettistä' käytetään myös laajassa merkityksessä — jolloin lause 'Tästä musiikkiteoksesta ei löydy selvää kehityslinjaa' tai 'Šostakovitšmaisella parodialla on teoksessa suuri osuus' ovat esteettisiä arvostelmia — harhaudutaan helposti siten, että oletetaan kaikkien taiteellisten ilmiöiden olevan esteettisiä siinä mielessä kuin auringonlasku tai kaunis maalaus ovat — vaikka tosiasiaassa 'esteettinen' on siis tällaisissa tapauksissa ainoastaan geneerinen terni jolla viitataan taideteosten ominaisuuksiin yleensä. Joskus tämä sekaannus on saanut myös vastakkaisen muodon: luonnonilmiöiden estetiikkaan on yritetty soveltaa taiteen estetiikkaa, ts. asioihin jotka ovat esteettisiä sanan suppeassa mielessä, on istutettu yleistä taiteen

tutkimisessa tarvittavaa terminologiaa, joka nimeää esteettisiä ilmiöitä vain sanan laajassa geneerisessä merkityksessä.

Lisäksi puhe "esteettisestä hyvyydestä" tai "kauneudesta" näyttäisi sisältävän oletuksen, jonka mukaan on olemassa jokin erityinen esteellinen ~~seikka~~, joka tekee taideteoksista hyviä taideteoksia: joko niin, että hyvillä taideteoksilla on jokin tietty ominaisuus, joka tekee niistä nimenomaan hyviä taideteoksia, tai niin, että hyvät taideteokset täyttävät jonkin erityisen esteettisen tehtävän, johon viitaten "esteettinen hyvyys" voidaan määritellä. Tällainen ominaisuus tai tehtävä voi toki olla olemassa, mutta niitä ei saa ääneenlausumatta olettaa vaan on tarkasteltava sitä, mitä etuja tai haittoja tällaisten seikkojen postuloiminen tuo mukanaan. Molempia näistä teorioista tutkin jatkossa. Välttyäkseni "esteettisen" ja "kauneuden" aiempien käyttöjen antamien merkitysten tuomalta painolastilta käytän ilmausta "taiteellinen hyvyys" viittaamaan siihen asiaan tai niihin asioihin, jotka tekevät taideteoksista hyviä taideteoksia. En tässä vaiheessa rajaa millään tavalla niiden ominaisuuksien tai funktioiden luokkaa, jotka voivat vaikuttaa teosten taiteelliseen hyvyyteen. Me emme voi tätä etukäteen määrätä; ennen kuin voimme ymmärtää arvottamisen luonnetta, meillä on oltava jonkinlainen käsitys sekä arvostelmien kohteista, taideteoksista, että tällä hetkellä tosiasiaassa käytettävistä arvottamisperiaatteista.

Jatkan tarkastelua tutkimalla joitakin mahdollisia taiteellisen hyvyyden analyysijä.

## II

Taiteellinen hyvyys ja pitäminen on intuitiivisesti luontevaa kiinnittää toistensa yhteyteen: normaalisti me pidämme teoksista joiden sanomme olevan hyvää taidetta. Mutta voidaanko nämä kaksi asiaa samastaa toisiinsa? Onko taiteellinen hyvyys sama asia kuin persoonallinen pitäminen? Onko taidetta koskevat arvoarvostelmat mahdollista analysoida henkilökohtaisen maun ilmaisuiksi? Kant kirjoitti pitämisestä ja pitämisen kohteista, miellyttävistä objekteista, mieleenjäädästä:

Suhteessa miellyttävään jokainen muodostaa itse oman käsityksensä: jokaisen yksityiseen tunteeseen perustuva arvostelma, jolla ilmaistaan se että jokin asia miellyttää puhujaa, rajoittuu vain yhteen henkilöön, puhujaan itseensä. Tämän vuoksi kukaan ei väittäisikään vastaan vaikka joku korjaisi esitetyn lauseen "Madeiraviini on miellyttävän makuista" ja muistuttaisi, että tosiasiaa pitäisi sanoa "Madeiraviinin maku miellyttää *minua*". Eikä tämä päde ainoastaan kielen, kitalaen ja nielun makuaistimuksiin vaan myös niihin asioihin, jotka sattuvat miellyttämään itsekunkin silmiä tai korvia. Jollekulle violetti väri on pehmeä ja suloinen, toiselle kuollut ja eloton. Joku pitää puhallinsoitinten äänestä, toinen jousien. Olisi typerää alkaa kiistellä sellaisen henkilön kanssa, jonka arvostelma poikkeaa omastamme, ja yrittää osoittaa se vääräksi ikään kuin arvostelmat olisivat loogisesti ristiriitaisia. Suhteessa miellyttävään pätee siis peruslause: jokaisella on *oma* (aisteihin kuuluva) *makunsa*. (Kant, 1790/1979, s. 125—126 (B18—19). Käännös minun.)

Se millaisten asioiden itsekukin katsoo olevan miellyttäviä, millaisista asioista itsekukin pitää, on jokaisen omassa määräysvallassa siinä mielessä, että ketään ei voi määrätä pitämään jostakin asiasta. Joku pitää madeirasta, toinen portviinistä, eikä kumpikaan voi korjata toisen esittämiä makuarvostelmia. Näistä asioista kiisteleminen olisi — niin kuin Kant toteaa — yksinkertaisesti typerää. Mutta perustuvatko taidearvostelmat tällaiselle maulle? Meillä on hyviä perusteita vastata tähän kysymykseen kieltävästi. Lauseet "Tämä on hyvä taideteos, mutta minä en pidä siitä" ja "Minä pidän tästä taideteoksesta, vaikka se ei olekaan hyvä" eivät ole sisäisesti ristiriitaisia; joskin on myönnettävä, että ne vaativat selityksen — vaikka taiteellista hyvyttä ja pitämistä ei samastettaisikaan me kuitenkin yleensä liitämme ne toistensa yhteyteen, ja jos tämä side katkaistaan, jäämme odottamaan tälle poikkeavalle asiantilalle selitystä. "Minä pidän tästä romaanista, koska se kertoo Lontoosta ja tuo mieleeni opiskeluaikani tuossa kaupungissa, vaikka ymmäränkin sen, että tämä teos on sangen huono taideteos" tai "Tuo maalaus on kompleksinen ja tasapainoinen, lyhyesti hyvä maalaus, mutta minun on sanottava, että en pidä siitä, koska siinä on käytetty tuota tiettyä sinapinkeltaista väriä, jota en ole koskaan voinut sietää"

— esimerkiksi tämänkaltaiset lauseet riittävät selittämään sen, miksi pitäminen ja hyvyys on irroitettu toisistaan. Voitaisiin kuitenkin esittää, että nämä tapaukset eivät välttämättä puhu hyvyyden ja pitämisen samastamista vastaan: jos modifioimme hiukan sitä, *kenen* pitämiseen taiteellinen hyvyys identifioidaan, päädyimme sofistikoitumpaan teoriaan, joka ehkä selviää yllä mainituista vaikeuksista. Sivuuttakaamme täysin satunnaiset persoonalliset defektit — tämän kannan puolustaja saattaisi esittää — niillä ei varmastikaan ole mitään tekemistä taiteellisen hyvyyden kanssa. Meidän on luonnollisesti oletettava — argumentti voisi jatkua — että henkilö jonka pitämiseen hyvyys samastetaan, on vapaa kuvatunkaltaisista puutteista ja on muutenkin pätevä tarkastelemaan ja arvioimaan niitä teoksia, joista sanoo pitävänsä. Toisin sanoen: onko taiteellinen asia.

Jotta saisimme paremman otteen tästä teoriasta, tarkastelkaamme lyhyesti pitämisen ja hyvyyden suhdetta alueella, jossa ne *prima facie* on kaikkein luontevinta identifioida keskenään, nimittäin Kantin mainitsemissa aivan konkreettisissa makuasioissa. Ja aloitetaan vielä kerran kannasta, joka ei millään tavalla kvalifioi tarkastelijaa. Onko madeiran hyvyydelle olemassa objektiivisia kriteereitä vai saisimmeko tästä esimerkin tapauksesta, jossa hyvyys vaihtelee jokaisen pitämisen mukaan? "Madeira on hyvä viini" olisi yhtä kuin "Minä pidän madeirasta" tai kantilaisittain muotoillen "Madeiran maku miellyttää minua" ja pronomini "minä" viittaa siis keneen tahansa puhujaan. Aluksi on huomattava se, että näin yleistä muotoa olevat lauseet ovat tuskin mielekkäitä. Me emme voi sanoa, että madeira yleisesti ottaen, kaikki se viini joka on valmistettu tietyssä paikassa tietyn menetelmän mukaan, on hyvää tai että kukaan pitää kaikesta madeiraviinistä. Yleisillä termeillä madeiran hyvyydestä puhumisessa ei ole mieltä, koska on olemassa erilaisia madeiraviinejä. Arvostelun on oltava singulaarinen: "Tämä maistamani madeira M on hyvä viini / miellyttää minua." Jos nyt syntyisi kiista jonkin tietyn madeiran hyvyydestä — joku väittäisi sen olevan hyvää, toinen kelvotonta — onko meillä kriteereitä erimielisyyden ratkaisemiseksi vai onko meidän tyydyttävä vain toteamaan, että henkilöt pitävät hyvinä erilaisia viinejä ja siinä kaikki. Todennäköisesti suurin osa



ihmisistä ei kykenisi antamaan kriteereitä tämänkaltaisen kiistan selvittämiseksi; se mitä yleensä tehdään on pelkän pitämisen ilmaiseminen ja usein tämä tehdään käyttämällä jotakin senkaltaista lausetta kuin "Tämä on hyvä viini". Mutta tämä ei merkitse sitä, ettei objektiivisia standardeja olisi olemassa. Juuri tällaisessa tapauksessa asiantuntijaan, henkilöön jolla on tietoa ja kokemusta kyseiseltä alalta, vetoaminen tuntuu tarpeelliselta ja luonteelta. Suurin osa meistä ei myöskään kykenisi arvioimaan jonkin kompleksisemmän matemaattisen todistuksen pätevyyttä. Tarvitaan asiantuntemusta siltä alalta, jonka piiriin kuuluvista seikoista arvostelmaa esitetään. Kaikki eivät ole päteviä arvioimaan viinejä, muista asioista puhumattakaan.

Tulemmeko näin käsitykseen, että voimme määritellä hyvyyden viittaamalla asiantuntijoiden — jotka maallisessa maailmassamme ovat lähinnä ideaalista tarkastelijaa — pitämiseen, makuun? Mutta mitkä ovat "asiantuntijan" kriteerit? Millä perusteella me arvioimme jonkun henkilön makua? Me pidämme henkilöä asiantuntijana, jos hän osaa erottaa *hyvän viinin*. Toisin sanoen viinin hyvyys antaa kriteerit ihmisten makujen arvioimiseksi ja asiantuntijan määrittämiseksi. Se että on olemassa standardit hyvän madeiran löytämiseksi, on tosiasia: henkilö joka tietää, miltä hyvä madeira tuoksuu ja maistuu, on asiantuntija madeiraviinien kohdalla. Jos madeira alkaa tuoksultaan ja maultaan lähestyä kuivaa sherryä, se on huonoa madeiraa, vaikka miellyttäisikin viinintuntijoiden makuelimiä. Ei ole kaikenlaisiin viineihin pätevää kriteeriluetteloa, vaan standardit vaihtelevat viinilajin mukaan. Makeus tekee Burgundin perinteisistä valkoviineistä huonoja: "Tämä on liian makeaa burgundiksi" riittää perustelemaan jonkin tietyn Burgundin alueelta tulevan viinin huonouden. Saksalaiset valkoviinit ovat taas yleensä makeita. Viinityypistä riippuen käytetään eri kriteereitä hyvyyden mittana. Eivätkä nämä kriteerit määräydy kenenkään yksittäisen ihmisen pitämisen mukaan, päinvastoin: viinin hyvyys antaa standardit makujen luokiteluun. Hyvistä viineistä pitävällä on hyvä maku.

Mutta eikö meidän kuitenkin ole myönnettävä, että myös asiantuntijoiden — joiden osuutta olen tässä pienessä viini-analysissä painottanut — mielipiteet käyvät usein ristiin? Tämä on seikka, jota

arvo-objektivismiin vastustajat kaikilla aloilla painottavat: *de facto* asiantuntijatkin ovat usein eri mieltä jonkin heidän alaansa kuuluvan seikan arvosta. Yllä esittämäni tarkastelu on perustunut siihen oletukseen, että asiantuntijoiden keskuudessa vallitsee ainakin jonkinasteinen yksimielisyys alansa seikkojen arvosta; mikäli viinintuntijoiden käsitykset siitä millaista on hyvä madeira eivät yhtenisi lainkaan tai yhtenisivät vain hyvin vähän, olisi ainakin epäilyttävää väittää, että joku tai jotkut näistä asiantuntijoista on oikeassa. Millä perusteilla ratkaisisimme sen, kenen makuun on luotettava? On vaikea nähdä, että tässä tapauksessa olisi mitään järkeviä valinnan perusteita. Oma ajatukseni on, että tietyt viinien ominaisuudet ovat *vakiintuneet hyvyyden kriteereiksi* että näiden standardien tunteminen määrittelee asiantuntijat. Vaikka en kielläkään sitä, että erimielisyyttä esiintyy *joskus*, uskaltaisin sanoa, että konsensus on kuitenkin määräävä tekijä viinien arvioinnissa. Esimerkiksi siitä kysymyksestä, mitkä ovat suuria viinejä jonkin viinilaadun kohdalla on yllättävän vähän erimielisyyttä: Bordeaux'n parhaiden tuottajien luettelo on jo pitkään ollut suhteellisen muuttumaton. Eikä juuri koskaan näe kiisteltävän siitä, mitkä vuosikerrat ovat poikkeuksellisen hyviä. Kiistat, silloin kun niitä esiintyy, koskevat lähinnä sitä, *kuinka* hyvä jokin viini on tai *kuinka* huono joku toinen on; erimielisyys asiantuntijoiden keskuudessa on harvemmin niin dramaattista luokkaa, että arvostelmat olisivat suoranaudessa hyvä/huono-ristiriidassa. Lopuksi on hyväksyttävä se tosiasia, että alan tuntijatkin voivat joskus erehtyä: havainnot voivat vääristyä, voidaan erehtyä viinin makukvaliteettien suhteen; tällöin kiistan toinen osapuoli — tai jopa molemmat — on yksinkertaisesti väärässä.

Myös se tosiseikka, että viinien hyvyttä koskevista asioista keskustellaan, että erimielisyyksistä kiistelemistä pidetään rnielekkäänä toimintana, puhuu hyvyyden ja pitämisen samastamista vastaan. Me voimme keskustella jonkin viinin hyvyydestä; me voimme jopa suostua muuttamaan käsityksemme, jos meille esitetään perusteluja omastamme poikkeavan arvokäsityksen puolesta. Sitä vastoin pitämistä ei muuteta argumentoinnin pohjalta.

Näin voimme perustellusti todeta, että emme voi samastaa pitämistä, kenenkään yksittäisen henkilön pitämistä, ja hyvyttä edes

sellaisessa asiassa kuin viinit — joiden kohdalla tämä rinnastus nyt olisi kaikkein luontevinta tehdä. Kun jonkin asian ympärille kehittyy kriittinen käytäntö, kun alan asioista kirjoitetaan, julkisesti, kun niitä tarkastellaan ja tutkitaan, myös objektiiviset arvottamiskriteerit nousevat esiin. Viininarviointikin on useimmissa länsimaissa vakiintunut käytäntö: sanomalehdillä on viinitoimittajansa, viineistä kirjoitetaan laajoja teoksia. Kaikki tämä vaikuttaa siihen, että kieleen kehittyy sanasto kyseisten asioiden kuvaamiseksi, että pystytään tekemään yhä tarkempia erotteluja asioiden kesken ja samalla syntyvät standardit kohteena olevien arvosuhteiden määrittämiseksi. Viinikritiikissä arvostandardit ovat vakiintuneet, mutta painotan vielä sitä, että viinilajista riippuen on olemassa useita standardijoukkoja — emme voi puhua hyvästä viinistä sinällään, hyvälle viinille yleensä ei ole kriteereitä. Sen sijaan on standardit hyvälle Bordeaux'n punaviinille, hyvälle Burgundin valkoviinille, hyvälle madeiralle, hyvälle portviinille jne. Tällaiset arvostandardit ovat vakiintuneet, ja hyvä viininmaistaja on se, joka on muokannut makunsa näiden kriteerien mukaiseksi. Alempana tulen esittämään, että taidekritiikissä tilanne on täysin vastaavanlainen.

### III

Subjektivistinen teoria ei kestä lähempää tarkastelua: "taiteellisesta hyvästä" ei voida esittää ainakaan sellaista naturalistista analyysiä, joka samastaa taiteellisen hyvyyden persoonalliseen pitämiseen. Entä sitten se mahdollisuus, että on olemassa erityinen ominaisuus, joka tekee taiteesta hyvää taidetta, "kauneus" tai "esteettinen hyvyys". Nähdäkseni voimme suoralta kädeltä hylätä sen vaihtoehdon, että kauneus olisi kaikkiin hyviin taideteoksiin jollakin tavalla liittynyt *yliaistinen* ominaisuus: taiteessa tilanne ei voi olla se, että olisi periaatteessa mahdotonta nähdä tai kuulla minkään taideteoksen taiteellista hyvyttä. Tuskin kukaan kiistää sitä, että me usein yksinkertaisesti näemme maalauksen olevan hyvä tai kuulemme musiikkiteoksen olevan hyvä. Jos on olemassa vain yksi ominaisuus, joka vaikuttaa teosten taiteelliseen arvoon, tämän kvaliteetin on oltava aistein havaittava. Lisäksi tämän ominaisuuden täytyy olla sellainen,

että se voi esiintyä eri asteissa: maalaus on toista parempi tai huonompi, romaani toista romaania parempi tai huonompi. Samalla tavoin kuin jotkin objektit vaihtelevat kovuuksiltaan tai lämpötiloiltaan taideteokset vaihtelevat taiteellisilta arvoiltaan.

Itse en näe muuta mahdollisuutta kuin sen, että kauneus olisi jokin hyvin kompleksinen Gestalt-ominaisuus. "Gestalt-ominaisuudella" tarkoitan korkeammanasteista ominaisuutta, jonka esiintyminen riippuu joidenkin muiden ominaisuuksien esiintymisestä. Esimerkiksi: maalauksen yhtenäisyys on piirre, joka voi ilmetä vain jo maalauksella on muita kvaliteetteja. Kun maalauksella on jokin tietty muotojen ja värien yhdistelmä, sanomme sitä yhtenäiseksi. Mutta se ei voi olla pelkästään yhtenäinen, sillä on oltava muita kvaliteetteja ennen kuin sille voidaan antaa määre "yhtenäinen". Olettaen että on olemassa ominaisuus "kauneus" tai "esteettinen hyvyys", myös tämä piirre on sidottu joihinkin alemman tason kvaliteetteihin; itse asiassa tämä ominaisuuksien ketju voisi olla hyvinkin mutkikas: maalauksella on tietyt värit ja muodot; nämä piirteet saavat aikaan sen, että sillä on ensimmäisen asteen Gestalt-ominaisuuksia, sellaisia kvaliteetteja kuin yhtenäisyys, kompleksisuus, tasapainoisuus, dynaamisuus, voimakkuus jne.; kauneus puolestaan olisi vielä yhtä astetta korkeammalla oleva ominaisuus, piirre joka konstituoituu esimerkiksi kompleksisuuden, tasapainoisuuden ja dynaamisuuden yhteisvaikutuksesta. Tätä tarkoitan sanoessani — hiukan harhaanjohtavasti — että kauneus olisi *kompleksinen Gestalt-ominaisuus*. Joskin näyttäisi myös siltä, että kauneus voisi esiintyä ensimmäiselläkin tasolla, ts. olla riippuvainen ainoastaan sellaisista piirteistä kuin maalauksen värit ja muodot.

Mutta tämän käsityksen ongelmat alkavat tulla selvästi näkyviin, kun keskitymme teorian perusväitteeseen, että yhden ja saman ominaisuuden pitäisi esiintyä kaikissa taiteissa: maalaustaide, kirjallisuus, musiikki, ooppera, tanssi — kaikissa näissä taiteenlajeissa ilmenisi yksi tietty kvaliteetti, joka tekisi näiden taiteenlajien hyvistä teoksista hyviä. Musiikin kauneus olisi sama asia kuin maalaustaiteen tai kirjallisuuden. Mutta voiko tällaista ominaisuutta olla olemassa? Musiikissa "kauneus" on liittynyt ääniin ja niiden välisiin suhteisiin: kuinka tietyn ajallisen keston omaavat auditiiviset osat

ovat suhteessa toisiinsa, millaisia piirteitä näillä osilla itsellään on? ! Maalauksessa on kyse visuaalisten seikkojen ominaisuuksista, väreistä, muodoista ja näistä asioista rakentuvasta muodosta. Onko tällaista ihmeominaisuutta olemassa: se on sekä kuultavissa oleva kvaliteetti (musiikki) että sellainen jota ei voi kuulla (maalaustaide), sekä nähtävissä oleva (maalaustaide) että sellainen jota ei voi nähdä (musiikki)? Kun kysymys on asetettu tähän muotoon, on selvää, että vastauksen täytyy olla kielteinen; erilaisia "kauneuksia" täytyisi erotella ainakin aistinalueiden mukaan: kuultavissa oleva kauneus on eri asia kuin nähtävissä oleva. Ja tämäkään tuskin riittäisi — *onko* Vivaldin *Neljän vuodenajan* kauneus, taiteellinen hyvyys, sama asia kuin Richard Straussin *Till Eulenspiegel* -teoksen? Entä jokin Jan van Eyckin maalaus ja van Goghin *Auringonkukkia*: esiintyykö niissä yhteinen kvaliteetti, visuaalinen kauneus, ja tekeekö nimenomaan tämä kvaliteetti niistä hyviä teoksia? Tämä kuulostaa epäuskottavalta; samankin taiteenlajin alueella erot taideteosten välillä ovat niin suuria, että meidän on tarkasteltava eri tekijöitä arvioidessamme teosten taiteellista hyvyttä. Tähän seikkaan palaan vielä alempana; tässä vaiheessa riittää se, että olemme todenneet kestävämmäksi teorian, joka olettaa, että on olemassa yksi erityinen ominaisuus — usein "kauneudeksi" kutsuttu — joka tekee taiteesta hyvää taidetta. Annan vielä yhden argumentin tätä käsitystä vastaan. Jos kaikki olisivat taideteoksina hyviä samalla tavalla, yhden tietyn ominaisuuden ansiosta, meidän pitäisi pystyä vertailemaan mitä teoksia tahansa. Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* on hyvä taideteos ja Mozartin *Jupiter-sinfonia* on hyvä taideteos; Wagnerin *Walkure* on hyvä taide-teos, samoin Eliotin *Autio maa*; van Goghin *Auringonkukkia* on hyvä teos, niin kuin myös Bergmanin *Fanny ja Alexander*. Kaikissa näissä teoksissa pitäisi siis olla tuo ominaisuus "kauneus" tai "esteettinen hyvyys". Ja samalla tavalla kuin me voimme verrata materiaalistien objektien lämpötiloja — tämä objekti on kylmempi kuin tuo — meidän olisi pystyttävä vertailemaan taideteosten taiteellisia arvoja. Onko *Jupiter-sinfonia* parempi taideteos kuin *Seitsemän veljestä*? Entä *Auringonkukkia* ja *Walkure*, kummassa niistä on enemmän esteettistä hyvyttä? Onko *Autio maa* kauniimpi kuin *Fanny ja Alexander* vai kenties täsmälleen samanarvoinen? Tällaiset rinnas-

tukset tuntuvat ilmeisen mielettömiltä. Kyse ei ole siitä, että olisi vaikea ratkaista kysymys van Goghin maalauksen ja Wagnerin oopperan taiteellisesta paremmuudesta, vaan siitä että me emme ylipäättään voi verrata kahta näin paljon toisistaan poikkeavaa teosta keskenään. Ja tällaisten vertailujen intuitiivinen mahdottomuus viittaa sekin siihen, että ne seikat jotka vaikuttavat maalauksen hyvyyteen ovat kokonaan toisia, ja toisenlaisia, kuin ne joilla on merkitystä oopperan hyvyydelle.

Mutta joku saattaisi huomauttaa, että me taideteoksista puhuessamme käytämme ilmaisuja, jotka näyttävät sisältävän sen, että eri taiteenlajien välinen vertailu olisi lopulta kuitenkin mahdollista ja järkevää. Jos sanomme *Mona Lisan*, tai vaikka *Hamletin*, olevan yksi länsimaisen taiteen mestariteoksista, emmekö tällöin tee yleistyksen yli kaikkien taiteenlajien? Ja yleistämisen mahdollisuus viittaa kaikkiin taiteenlajeihin soveltuvan periaatteen olemassaoloon. "*Hamlet* ja *Mona Lisa* ovat parempia taideteoksia kuin Sallisen *Kuningas lähtee Ranskaan*" on järkevä väite, joku voisi esittää. Mutta tulen alempana osoittamaan, että tällaisia rinnastuksia esittävillä väitteillä on olemassa uskottavampi analyysi kuin se, jonka yhden yleisen taideteosten hyvyyteen vaikuttavan purteen oletettava teoria antaa. Tässä vaiheessa meille riittää se, että olemme osoittaneet tapauksia, joita esitellyn kaltainen yleinen arvoteoria ei pysty selittämään.

#### IV

Mutta on olemassa toinenkin mahdollisuus konstruoida yhteen arvokriteeriin perustuva teoria, nimittäin funktionaalinen käsitys: taiteella on tietty tehtävä ja teosten arvo määräytyy sen mukaan, kuinka hyvin ne täyttävät tuon funktion. Monroe C. Beardsleyn näkemys taideteosten arvon määräytymisestä perustuu juuri tälle idealle. Beardsleyn käsityksen mukaan taideteokset muodostavat funktioluokan, niillä on taideteoksina tietty tehtävä— esteettisen elämyksen tai Beardsleyn myöhemmällä terminologialla "esteettisen tyydytyksen" tuottaminen (Beardsley, 1958, s. 524—543 ja Beardsley, 1963/1982, s. 35—45.) En tässä puutu Beardsleyn "esteettisen elämyksen" määritelmään; sitä on kritisoitu paljon ja näkemykseni

mukaan tämä kritiikki on pitkälti lopullista. (Dickie, 1974, s. 182—200.) En myöskään lähemmin tarkastele Beardsleyn postuloimaa suhdetta esteettisen elämyksen ja taideteoksen välillä, joka sekin on mielestäni täysin epäuskottava. Beardsley esittää, että tietyt taideteoksen ominaisuudet saavat aikaan tietyt esteettisen elämyksen piirteet: objektin kvaliteettien ja elämyksen luonteen välillä vallitsee hänen mukaansa kausaalinen suhde. Tätä aspektia hänen teoriasaan on helppo kritisoida.

Näiden sijasta tarkastelen Beardsleyn teoriassa keskeisessä asemassa olevaa ajatusta, että taideteoksilla taideteoksina on vain yks funktio, esteettisten elämysten tuottaminen. On mainittava, että on periaatteessa mahdollista esittää taiteen tehtävän olevan jokin muu kuin Beardsleyn toteama: taideteosten hyvyyden kriteerinä voitaisiin pitää sitä, millaisia moraalisia tai tiedollisia аспекteja ne sisältävät, ts. kuinka hyvin ne täyttävät moraalisen ja/tai tiedollisen funktion. Mutta näkemyksiä, jotka postuloivat taideteosten tehtäväksi *yksinomaan* moraalisten ideoiden välittämisen tai yleensä tiedon lisäämisen, voidaan nykypäivänä tuskin pitää kovinkaan uskottavina. Erilaisia moralistisia näkemyksiä on taidefilosofian historian kuluessa luonnollisesti esitetty paljon: mutta voiko kukaan taidetta ja taidefilosofiaa tunteva tänäpäivänä ottaa vakavasti esimerkiksi Tolstoin myöhäistä uskonnollista purismia, josta johdetun taideteorian mukaan *Anna Karenina* ja *Sota ja rauha* eivät ole taideteoksia tai parhaassakin tapauksessa ovat huonoja taideteoksia. Jos yritämme löytää taideteoksille ainoastaan yhden tehtävän, *prima facie* uskottavin kandidaatti on nähdäkseni ilman muuta esteettinen funktio.

Epäilemättä me voimme muodostaa monenlaisia "funktio-oluokkia", Beardsleyn termiä käyttäkseni: vasarat muodostavat yhden funktioluokan, ne palvelevat tiettyä tarkoitusta rakentamisessa; kengät muodostavat funktioluokan, niillä on nimenomaan niille kuuluva tehtävä arkielämässä; myös kynistä muodostuu funktioluokka; ylipäättään kaikista sellaisista objekteista, joilla on arjessa jokin yksi selvä tehtävä. On myös asioita, joille emme voi osoittaa mitään tällaista funktiota, ennen kaikkea luonnonobjektit: luonnontilaisilla kukilla ei ole mitään tehtävää. Lopulta on asioita, joilla on useita

erilaisia tehtäviä, jotka toimivat monissa funktioissa. Design-tuolilla on sekä praktinen että esteettinen tehtävä — sen on toimittava tuolina, täytettävä se funktio joka tuolien odotetaan toteuttavan, mutta sillä on myös oltava joitakin sellaisia ominaisuuksia joiden tarkasteleminen edesauttaa sellaisen kokemuksen syntymistä, jota voitaisiin kutsua esteettiseksi, olettaen että nyt ylipäättään voimme antaa esteettiselle elämykselle tai tyydytykselle jonkinlaiset tunnistamiskriteerit.

Mihin näistä luokista sijoittuvat taideteokset vai sijoittuvatko ne mihinkään yhteen luokkaan? Onko taideteoksilla vain yksi tehtävä, useita tehtäviä vai ei tehtävää lainkaan? Viimeksi mainittu vaihtoehto voidaan syrjäyttää nopeasti: taide on inhimillisen intentionaalisen toiminnan tulosta, taideteoksia tehdään jotakin varten, ajatellen jotakin käyttöä. Itse asiassa näyttää siltä, että voimme sanoa kaikilla artefakteilla olevan jonkin tehtävän, ilman että laajennamme termin "tehtävä" — tai "funktio" — merkitystä luvottomasti yli sen mitä näillä sanoilla arkikielessä ymmärretään. Kiintoisat vaihtoehdot ovat: onko taideteoksilla taideteoksina vain yksi tehtävä vai useampia. Beardsleyn mukaan taideteoksilla on siis vain yksi varsinainen funktio; Beardsley jopa antaa ehdotuksen taiteen määritelmäksi viittaamalla tähän tehtävään. (Beardsley, 1983, s. 21.) Ja taideteoksen arvo määräytyy tässä teoriassa yksinomaan sen mukaan, kuinka voimakkaan esteettisen elämyksen teos pystyy tarkastelijassa herättämään — mitä voimakkaampi elämys sitä parempi teos. Esimerkiksi Mika Waltarin *Sinuhien* arvon määrittämisen kannalta se tosiasia, että tämän teoksen sisältämä historiallinen informaatio on sängen luotettavaa, on yhdentekevä. Dostojevskin *Karamazovin veljeksiä* arvioitaessa meidän on sivuutettava se kieltämätön tosiseikka, että tämä teos tuo esiin syvällisiä ideoita ihmisluonteesta. Mutta miksi meidän pitäisi hyväksyä tällaiset tuomiot? Tuskin voimme kieltää sitä, että *Sinuhien* historiallista tarkkuutta ja *Karamazovin veljesten* ajatusmaailmaa yleisesti pidetään näiden teosten taiteellista arvoa nostavina seikkoina. Lisäksi on kiistatonta, että Waltarin teoksen historiallisuus ja Dostojevskin työn psykologia ja filosofia ovat keskeisiä seikkoja näissä taideteoksissa. Tosiasia on myös se, että taiteilijat näkevät usein huomattavan paljon vaivaa saadakseen



teoksensa näissä suhteissa mahdollisimman hyväksi — esimerkiksi Waltarin pyrkimys historialliseen täsmällisyyteen on tunnettu asia. Miksi meidän pitäisi syrjäyttää tällaiset piirteet teoksissa? Miksi meidän pitäisi uskoa teoriaan, joka ei sovi yhteen normaalin kriittisen käytännön kanssa ja joka ei tee oikeutta mainitunkaltaisten teosten omalle luonteelle? Nähdäkseni meillä ei tosiasiaassa ole perusteita, jotka oikeuttaisivat Beardsleyn teorian tyyppisen yleisen, yhteen kriteeriin perustuvan funktionaalisen arvoteorian. En epäile sitä, ettei olisi teoksia, joita on adekvaattia arvioida Beardsleyn teorian kaltaisilla kriteereillä; jotakin impressionistista maalausta saattaa olla asianmukaista arvioida pelkästään esteettiseltä kannalta. Mutta kaikkien, *kaikenlaisten* teosten arviointiin Beardsleyn teoria ei missään tapauksessa sovellu.

Osa niistä huomautuksista, joita esitin yhden taiteelliseen hyvyyteen vaikuttavan ominaisuuden postuloivaa teoriaa vastaan, pätee myös Beardsleyn käsitykseen. Tuon vielä lyhyesti esiin viimeksi mainitsemani. Beardsleyläisestä arvofunktionalismista seuraa, että pitäisi olla mahdollista suorittaa arvovertailuja kaikkien taideteosten kesken: taideteosten hyvyys määritellään niiden kyvyksi tuottaa esteettisiä elämyksiä. Jos haluat tietää, kumpi on parempi taideteos *Walkure* vai *Auringonkukka*, tarkastele molempia ja vertaile niistä saamiasi elämyksiä — teos jonka ääressä koettu elämys on voimakkaampi, on parempi taideteos. Tämä on ainakin periaatteessa mahdollinen projekti Beardsleyn teorian mukaan ja sen pitäisi joka tapauksessa olla järkevä menettelytapa. Mutta minusta sen järkevyys on hyvin kyseenalaista; en usko kenenkään taidetta tuntevan ryhtyvän tekemään arvotarkasteluja tällaiselta perustalta. Nämä teokset yksinkertaisesti ovat niin eriluonteisia että niiden rinnastaminen tällä tavalla ei ole mielekästä. Ja vaikka taideteosten herättämillä kokemuksilla olisikin yleisesti ottaen relevanssia teosten arvon määrittämisen kannalta, kokemusten keskinäinen vertaaminen osoittautuisi vaikeaksi tehdä: jo yhden taiteenlajin, esimerkiksi musiikin, kohdalla tilanne on se, että eri teokset saavat aikaan hyvin erilaisia kokemuksia; varmistin tämän juuri kuuntelemalla peräkkäin Arturo Benedetti Michelangelin soittaman Debussyn *Images*-sarjan ja Herbert von Karajanin ja Berliinin filharmonikkojen esittämän Brucknerin nel-

jännän sinfonian. Pidän fenomenaalisenä tosiasiana sitä, että taide-  
teokset herättävät hyvin monenlaisia kokemuksia. Tämä kysymys  
kuitenkin liittyy Beardsleyn esteettisen elämyksen luonnehdintaan ja  
sen osuvuutta en aio nyt tarkastella.

Toivon osoittaneeni, että kaksi mahdollista yleistä teoriaa taideteos-  
ten arvosta ovat molemmat virheellisiä: ei ole vain yhtä taiteelliseen  
hyvyyteen vaikuttavaa ominaisuutta, eikä taiteella myöskään, ole  
vain yhtä tehtävää, jonka toteuttamisasteeseen viitaten yksittäisen  
teoksen arvo määräytyisi. Jos tämänkaltaiset yleiset yhteen  
ominaisuuteen tai tehtävään vetoavat arvoteoriat ovat epäuskottavia,  
meidän on siirryttävä liberaalimpaan vaihtoehtoon — teoksesta  
riippuen eri arvokriteerit ovat relevantteja - ts. erityyppisissä  
teoksisissa eri ominaisuudet — ehkä joskus jopa vastakkaiset  
piirteet—vaikuttavat teosten arvoon. Tällaista käsitystä, jota yllä  
esitellyt viinianalyysi jo ehdotteli, yritän tehdä jatkossa uskottavaksi.

Oopperaa arvioitaessa kiinnitetään huomio musiikkiin, lavastuk-  
seen, ohjaukseen. Maalaustaiteessa tärkeitä tekijöitä ovat esimerkiksi  
sellaiset seikat kuin maalaustekniikka, kompositio. Kirjallisuudessa  
taas kielenkäyttö, henkilöiden ja tilanteiden kehittäminen (jos kyseessä  
on kertomus), teoksen rakenne yleensä. Musiikissa orkestrointi,  
teemojen kehittäminen, musiikin rakenne. Yksi luonnollinen jakoperuste  
saadaan juuri taiteenlajeista: taiteenlajien mediumit vaihtelevat ja  
niiden mukana myös arvioimisperusteet. Mainitsemani seikat eri  
taiteenlajien kohdalla on tarkoitettu ainoastaan esimerkeiksi; en  
väitä, että esimerkiksi kirjallisuudessa kielenkäyttö tai henkilöiden ja  
tilanteiden kehittäminen olisivat *aina* relevantteja аспектеja teoksia  
arvioitaessa, mutta tällaisia piirteitä tyypillisesti tarkastellaan kirjalli-  
suuden yhteydessä. Maalaustaiteessa kielenkäyttö ei ole asianmukai-  
nen arviointiperuste, ei yleensä myöskään henkilöiden ja tilanteiden  
kehittäminen — maalauksiin ei sisälly tällaisia piirteitä. Olen kuitenkin  
jo yllä viitannut siihen, että jo yhdenkin taiteenlajin piirissä teokset  
voivat olla niin eriluonteisia, että niiden kohdalla käytetään eri  
arvokriteereitä. Taiteenlajien väliset rajat eivät vielä tee riittävän

hienojakoisia erotteluja vaikka antavatkin joitakin suuntaviivoja arvottamisen kannalta relevanttien seikkojen löytämiseksi.

Seuraava askel on edetä taiteenlajien alalajeihin. Kirjallisuudessa on tarkasteltava sitä, mistä kirjallisuudenlajista on kyse. Käytän termiä "laji" edelleen laajassa filosofisessa mielessä, en halua ottaa tässä mitään kantaa kirjallisuudentutkimuksen genre-problematiikkaan. Runoudessa arvioimme yleensä hyvin tarkasti kielenkäyttöä, ja runouden luonteen huomioiden tämä on relevantti aspekti. Proosa-kirjallisuuden kohdalla tällaiset tarkastelut voivat myös olla asianmukaisia, mutta ne eivät ole selvästikään niin keskeisiä kuin runoudessa. Edelleen voimme jatkaa alalajien alalajeihin. Jos arvioimme historiallisen romaanin taiteellista arvoa, historiallisen informaation tarkkuus on varteenotettava näkökohta: mikäli historiallinen romaani perustuu täysin virheellisiin tietoihin siitä ajankohdasta, jota romaanin on tarkoitus kuvata, me tuskin voimme pitää sitä kovin hyvänä *historiallisena* romaanina. Joskin on heti painotettava sitä, että tämä on vain yksi teoksen arvoon vaikuttava seikka: historiallinen tarkkuus on historiallisen romaanin taiteellista arvoa *lisäävä* tekijä, mutta muiden tämän tyyppisen työn arvoa nostavien seikkojen puuttuessa se tuskin yksin riittää oikeuttamaan termin "hyvä" tai jonkin vastaavan hyvin vahvan positiivisen arvovaruksen sisältävän ilmaisun käytön. Monissa muissa kirjallisuuden alalajeissa teoksen mahdollinen vastaavuus historiallisten tosiseikkojen kanssa on taas täysin irrelevantti seikka arvotarkasteluissa.

Mutta kuinka pieniin erotteluihin voimme mennä? Millä perusteilla muodostamme uuden alalajin, jossa käytetään ainakin yhtä sellaista kriteeriä, jota ei sovelleta muissa samalla tasolla olevissa alalajeissa? Tai millä perusteilla yleensä esittelemme uuden arvokriteerin? Yhden suuren suomalaisen sanomalehden elokuvakriitikolla oli tapana ylistää erään suomalaisen ohjaajan elokuvia. Tärkeitä arvokriteereitä tämän kriitikon arsenalissa olivat seuraavat kaksi seikkaa: (a) kuinka pienellä budjetilla elokuva on tehty, (b) kuinka nopeasti elokuva on tehty. Kyseisellä elokuvataiteilijalla oli tapana saada aikaan useita töitä vuodessa ja tällainen tuotteliaisuus merkitsi sitä, että yhteen elokuvaan käytettävissä oleva rahamäärä oli hyvin rajallinen. Kun arvostelija suhteutti ohjaajan työt näihin kahteen

kriteeriin — nopeasti ja halvalla tehty elokuva — arvioinnit olivat aina positiivisia. Jos nämä kaksi kriteeriä olisi jätetty pois, kyseisen ohjaajan teokset jäisivät taiteelliselta arvoltaan hyvin matalaksi — jos lainkaan ymmärrän elokuvakritiikissä käytettyjä perusteita: ohut ja epäuskottava tarina, näyttelemisen ala-arvoista, ohjaus sekavaa. Tämä kärjistetty esimerkki tuo selvästi esiin kysymyksen *ad hoc* -kriteereistä. Tässä nimenomaisessa tapauksessa kriteerien mielivaltaisuus on niin ilmeistä, että niiden epäadekvaattisuutta ei varmaan monikaan kieltäisi. Mutta tähän sisältyy aito ongelma: onko mahdollista antaa kriteerien kriteereistä? Millä perusteilla jokin uusi kriteeri otetaan käyttöön? Näyttää selvältä, että jonkinlaisia rajoituksia pitäisi tehdä — muussa tapauksessa voidaan aina ottaa käyttöön *ad hoc* -kriteereitä ja muodostaa *ad hoc* -kategorioita, joiden puitteissa minkä tahansa teoksen taiteellista arvoa saadaan nostettua.

Seikka jota haluan painottaa on se, että katsoisin lajien ja niissä käytettävien kriteereiden olevan suhteellisen vakiintuneita. Tämän toin esiin jo viinien arvioinnin perusteita selvitellessäni. Samalla tavalla kuin on kriteerit sille, miltä hyvä Bordeaux'n punaviini maistuu, meillä on hyvän historiallisen romaanin standardit. Ja samalla tavalla kuin on olemassa paradigmaattisia esimerkkejä suurista Bordeaux-viineistä, on myös mallitapauksia eri lajeihin kuuluvien taideteosten suurteoksista. *Hamlet* on suuri näytelmä (tragedia), *Anna Karenina* on suuri romaani, *Don Giovanni* on suuri ooppera, *Mona Lisa* on suuri maalaus — nämä vain ajatuksen havainnollistukseksi. Toisinaan luonnollisesti tulee esiin teoksia, jotka eivät sijoitu olemassaoleviin kategorioihin ja joihin ei näin ollen voi soveltaa mitään vakiintunutta kriteerijoukkoa. Ajatellaan tunnettua esimerkkiä, Duchampin *Fountainia*. Ensimmäiset dadaistiset työt poikkesivat niin paljon edeltäneestä taiteesta että niitä ei voitu arvioida minkään aikaisemman kategorian tarjoaman kriteerijoukon avulla. Mitä tapahtui oli uuden lajin muodostaminen: dadaismi. Kuvataiteen historiasta tämänkaltaisia "vallankumouksia" löytää helposti; kubismin syntyminen ja vakiintuminen seurasi periaatteessa samaa kulkua. Mutta tällaisissa tapauksissa kategorioita ja niiden arvokriteereitä ei tietenkään muodosteta mielivaltaisesti vaan teosten oma luonne vaatii uusia tarkasteluperusteita.

Yksi olennainen seikka kategorioita muodostettaessa on se ajankohta, jolloin teos on luotu. Barokkimusiikkia ei arvioida samoilla standardeilla — tai arvioidaan ainakin osittain eri kriteereillä — kuin Mahlerin tai Sibeliuksen teoksia; sama pätee vaikkapa ikonitaiteeseen ja kubismiin: hyvän ikonin kriteerit eivät lankea yhteen hyvän kubistisen maalauksen standardien kanssa. Me emme voi sivuuttaa niitä historiallisia kehyksiä, joihin teokset sijoittuvat. Merkitseekö tämä sitä, että kategorioita muodostettaessa yhdeksi määritteleväksi tekijäksi on aina otettava jokin historiallinen aikakausi? Ei välttämättä, mutta monissa tapauksissa tämä todellakin on tilanne. Jos taiteenlajin historian kuluessa on tapahtunut olennaisia muutoksia teosten luonteessa, jos taiteenlaji on "kehittynyt" (arvovapaasti ymmärrettynä), historialliset tarkastelut ovat todennäköisesti relevantteja. Jos eri aikakausien teokset ovat oleellisesti erilaisia, ainakin osa kriteereistä vaihtelee. Voi olla, että on jokin seikka, joka aina nostaa tiettyyn taiteenlajiin kuuluvien teosten arvoa mutta joka ei silti ole välttämätön eikä riittävä. Kirjallisuudessa yhtenäisyys voi olla tällainen.<sup>1</sup> Ajatus että yhtenäisyys ei ole kirjallisen teoksen taiteellisen hyvyyden välttämätön ehto saattaa vaatia tuekseen konkreettisen esimerkin — jota minulla ei ole antaa. Mutta joka tapauksessa tällainen teos on kuviteltavissa: moderni tajunnanvirta-tekniikkaa käyttävä kertomus, jossa on muita arvoa lisääviä piirteitä, vaikkapa teoksen tyylillinen omaperäisyys. Se että historialliset aikakaudet eivät välttämättä tee kategoriajakoa johtuu siitä, että taiteenlaji tai alalaji voi olla, tämä on periaatteessa mahdollista, sisäisesti suhteellisen muuttumaton. Yleisesti ottaen taiteen luonteeseen kuuluu "kehittyminen", mutta tämä on kuitenkin satunnainen seikka.

Kun lisäämme lajierottelujen perusteisiin historialliset seikat, joitakin yllä käyttämistäni esimerkeistä pitää hiukan tarkentaa. Maalaustaiteessa tuskin on ajattomia standardeja: sen teorian mukaan, jota olen tässä kehitellyt, oikeampaa olisi sanoa, että *Mona Lisa* on suuri renessanssimaalaus. On helppo uskoa, että monista tällainen puhetapa kuulostaa vähintään oudolta — Leonardon työ jos mikään nyt varmasti on länsimaisen taiteen mestariteoksia. Mainitsin tämän ongelman jo aikaisemmin; näyttäisi olevan puheta-

poja, jotka viittaavat siihen, että on mielekästä tehdä vertailuja ei ainoastaan saman taiteenlajin eri aikakausina tehtyjen teosten välillä vaan myös eri taiteenlajien teosten välillä. Tässä ehdottamani analyysin mukaan meidän olisi ymmärrettävä taiteellisen arvon kriteerien vaihtelevan suhteellisen rajatun lajin mukaan; ei ole yleisiä taiteellisen hyvyyden standardeja, taiteellinen hyvyys on hyvyyttä aina jossakin lajissa. Tämän teorian valossa senkaltaiset yleiset lauseet kuin "*Mona Lisa* on länsimaisen taiteen suurteoksia" sisältävät ensinnäkin sen, että kyseiset teokset ovat oman kategoriansa standardeilla erittäin hyviä teoksia, ts. niillä on paljon sellaisia piirteitä, joita pidetään teoksen arvoa lisäävinä piirteinä kyseisessä kategorias-  
ssa. Se että arvovertailut eri taiteenlajeihin kuuluvien teosten välillä saattavat joskus tuntua mielekkäiltä ja tosilta ("*Mona Lisa* on parempi teos kuin *Kuningas lähtee Ranskaan*"), voidaan selittää nähdäkseni siten, että vertailtavat teokset sijoittuvat eri asteille omissa kategorioissaan; *Mona Lisa* on parempi maalauksena — renessanssimaalauksena — kuin *Kuningas lähtee Ranskaan* on oopperana — 1900-luvun oopperana.<sup>2</sup>

Toinen aspekti joka tällaisiin lausahduksiin liittyy on se, että teoksen katsotaan olevan *merkittävä* siinä mielessä, että sillä on ollut vaikutusta joko oman taiteenlajinsa tai jopa yleisemmin taiteen kehittymiseen. Joskus on tehty ero taiteen "esteettisen" ja "taiteellisen" arvon välillä. (Kulka, 1981.) Teoksen "taiteellinen arvo" olisi se, mitä olen tässä kutsunut teoksen merkittävyudeksi: *Fountainilla* on tässä mielessä "taiteellista arvoa", se on kuvataiteen historian kannalta merkittävä teos. "Esteettisellä arvolla" taas viitataan tässä dikotomiassa teosten omiin arvokkaina pidettyihin kvaliteetteihin. Olen jo ilmaissut epäilyni termin "esteettinen" käyttökelpoisuudesta tällaisessa yhteydessä, itse olen puhunut taiteellisesta arvosta<sup>3</sup>, mutta joka tapauksessa tämä erottelu vangitsee tärkeän taiteeseen liittyvän tosiseikan: teos voi olla arvokas siinä merkityksessä, että sillä on useita tietyssä kategoriassa arvokkaina pidettyjä kvaliteetteja, ja teos voi olla arvokas siinä mielessä, että se on vaikuttanut jollakin tärkeällä tavalla taiteen historiaan. Useimmiten nämä kaksi seikkaa kulkevat käsi kädessä, mutta välttämättömässä yhteydessä ne eivät kuitenkaan ole. Ilmaisuihin "länsimaisen taiteen merkkiteos" tai jokin

muu vastaavanlainen sanonta on usein tarkoitettu tuomaan esiin teoksen historiallinen merkittävyys. Tällaisten lausahdusten intuitiivinen luontevuus ei siis ole ristiriidassa esittämäni arvoteorian kanssa, jonka mukaan erilaisia teoksia ei voida vertailla keskenään siten, että ne asetettaisiin samalle arvoasteikolle.

Taideteosta tarkastellaan aina jonkin kategorian jäsenenä, kategorian, jonka rajat määräytyvät toisaalta teosten omien kvaliteettien mukaan ja toisaalta sen historiallisen aikakauden perusteella, jolloin teos luotiin. Jos teoksella on useita sellaisia ominaisuuksia, jotka ovat taiteellisesti-hyviä-ominaisuuksia siinä lajissa, johon teos kuuluu, saatetaan käyttää jotakin sellaista yleistä attribuuttia kuin "hyvä". Kyse on jonkinlaisesta laskutoimituksesta: se *kuinka* hyvä teos lopulta on, riippuu siitä, kuinka paljon sillä on omassa lajissaan positiivisina pidettyjä ominaisuuksia. Luonnollisesti tilanne on usein se, että teoksella on joitakin positiivisia, joitakin negatiivisia piirteitä: "Tämä romaani on tyyliltään loistava, sen kieli on omaperäistä ja vaihtelevaa, mutta rakenteellisesti se on sekava." Jos tällaisessa tapauksessa halutaan muodostaa kokonaisarvoskelma, hyvyyttä lisäävä ja sitä vähentävä piirre olisi jollakin tavalla "laskettava yhteen", ja päätettävä, kumpi painaa vaa'assa enemmän. Tai jos palaamme oopperaan: ooppera on sillä tavalla kompleksinen taidemuoto, että siinä yhtyy kaksi taiteenlajia, teatteri ja musiikki; ja teatterinkin voisi vielä väittää olevan yhdistymä yksinkertaisemmista (arvovapaasti ymmärrettynä) taiteenlajeista. Mitä kriitikot tekivät *Kuningas lähtee Ranskaan* -teosta arvioidessaan oli, että he tarkastelivat teoksen osia, niiden hyvyyttä, ja joissakin tapauksissa päätyivät kokonaistuomioon: yleensä ohjausta ja lavastusta kiitettiin ja musiikkia pidettiin heikkona. "Jos musiikki toisi esiin samanlaista asia» syventymistä, mielikuvitusta ja terävyyttä (kuin ohjaus), tämän oopperan esitysillat olisivat todella merkittäviä tapahtumia." Mutta tämä musiikki ei tee, eivätkä oopperan esitysillat olleet "todella merkittäviä tapahtumia".

## VI

Liitän lopuksi esittelemäni teorian vielä kahteen perinteiseen arvo-filosofiseen ongelmaan, kysymykseen arvottavien väitteiden totuus-arvosta ja tosiasia—arvo-erottelun probleemaan. Aloitan viimeksi mainitusta.

Kuinka kehitlemäni käsitys sopii yhteen vanhan tosiasia—arvo-dikotomian kanssa? Arvofilosofia on usein luokiteltu sen mukaan, hyväksyvätkö he niin sanotun Hume'n giljotiinin vai eivät. Yksi muotoilu tästä periaatteesta on seuraava: "Tosiasialauseista ei voi johtaa arvoarvostelmia." (Ks. Kivinen, 1972.) Lauseista jotka kuvaavat sitä kuinka asiat ovat, ei voida päätellä lauseisiin jotka sanovat mitkä asiat ovat hyviä. Arvo—tosiasia-jaottelu kaikkine siihen liittyvine aspekteineen on aivan liian monisyinen asia tässä käsiteltäväksi; haluan ainoastaan lyhyesti argumentteja esittämättä suhteuttaa näkemykseni tähän perinteiseen filosofiseen kehykseen. Kun on kyseessä taideteos, tosiasia—arvo – kahtiajaon soveltuvuutta ylipäätään on syytä kysyä. Tässä edustamani käsityksen mukaan me emme havaitse ensin "puhdasta", arvoista vapaata taideteosta, tosiasia-kompleksia ja sen jälkeen päätele, että jokin arvopredikaatti joko on käyttökelpoinen tai ei ole, vaan tilanne on pikemmin se, että me havaitsemme — väärinkäsitysten välttämiseksi on syytä todeta, että "havaita" on tässä ymmärrettävä hyvin laajasti, se sisältää kaikenlaisten teosten tarkastelun (myös kirjallisten) — teokset arvokkaina tai vähemmän arvokkaina. Toisin sanoen: me havaitsemme teokset tiettyissä kategorioissa, tiettyjen kategorioiden jäseninä, jolloin myös havaitsemme niissä olevat kvaliteetit joko teoksen kokonaisarvoa lisäävinä tai sitä vähentävinä.<sup>4</sup> Maalauksessa nähdään olevan ne-ja-ne tämän maalauksen taiteellista hyvyttä lisäävät ominaisuudet ja ne-ja-ne taiteellista hyvyttä vähentävät piirteet. Maalauksessa on tiettyjä taiteellisesti-arvokkaita-ominaisuuksia ja tiettyjä taiteellisesti-vähemmän-arvokkaita-ominaisuuksia. Ja jos siinä on useita taiteellisesti-hyviä-ominaisuuksia eikä lainkaan tai vain vähän taiteellisesti-huonoja-ominaisuuksia, on mahdollista käyttää esimerkiksi hyvä-sanaa. Mutta "hyvä" ei enää poimi mitään erillistä ominaisuutta, uittaa ainoastaan siihen, että teoksella on suhteellisen suuri määrä



jonkin lajin puitteissa arvostettuja ominaisuuksia. Taiteen maailma on arvojen ja epäarvojen maailma — niin kuin on käsitykseni mukaan ihmisen elämismaailma ylipäätään.

Se että olen painottanut kriteerien moninaisuutta, saattaa antaa käsityksen, että näkemykseni olisi relativistinen. Tämä on kuitenkin virheellinen ajatus. Jos relativismi ymmärretään arvokannaksi, jonka mukaan arvottavat lauseet eivät ole objektiivisesti tosia tai epätosia vaan sellaisia, että niiden "totuusarvo" vaihtelee jonkin teoksesta riippumattoman tekijän mukaan ("Kulttuurin  $K_1$  ihmisille teos on hyvä, kulttuurin  $K_2$  ihmisille huono") tai sellaisia, että niillä ei ole totuusarvoa lainkaan, näkemykseni on juuri päinvastainen. Taide-teokset sijoittuvat lajeihin, ts. on oikein havaita teos jossakin tietyssä kategoriassa, ja eri kategorioilla on omat taiteellisesti-hyvät-ominaisuutensa. Se mitä nämä ominaisuudet ovat, ei ole kenenkään yksittäisen henkilön päätöksen asia, vaan henkilön joka haluaa tuntea johonkin lajiin kuuluvia teoksia on omaksuttava ne periaatteet, jotka tähän kategoriaan kuuluvat. Ne jotka pitävät kielellisiin seikkoihin viittaavista formuloinneista, voisivat ilmaista oleellisesti saman asian seuraavasti: ymmärtääksemme taideteoksia meidän on opittava käyttämään näihin teoksiin soveltuvia taiteellisia attribuutteja, meidän on tiedettävä mitä esimerkiksi "lyyrisyys" tai "eleganssi" tarkoittavat musiikissa. Ja koska teoksilla todella on näitä ominaisuuksia, koska teokset todella ovat yhtenäisiä, hienostuneita, taitavasti rakennettuja tai mitä tahansa, arvostelmat jotka ottavat esiin tällaisia kvaliteetteja, ovat tosia tai epätosia.

#### HUOMAUTUKSIA

<sup>1</sup> Yhtenäisyyttä on usein pidetty piirteenä, joka on kaikkien taiteenlajien kohdalla hyvyyttä lisäävä ominaisuus. Beardsleyllä yhtenäisyys on yksi hänen kolmesta yleisestä kriteeristään. Yksi tällaisen käsityksen ongelmista on se, että on kyseenalaista, käytetäänkö termiä "yhtenäinen" samassa mielessä puhuttaessa esimerkiksi musiikkiteoksesta ja maalauksesta. Onko yhtenäisyys sama asia näissä taidemuodoissa? Musiikkiteoksen yhtenäisyys

muodostuu äänten voimakkuuksien, kestojen, musiikki-instrumenttien äänten sävyjen ynnä muiden vastaavien seikkojen keskinäisistä suhteista. Musiikkiteos liikkuu ajassa, sen yhtenäisyys tai epäyhtenäisyys koostuu tietyn ajallisen keston omaavien elementtien relaatioista. Maalauksessa yhtenäisyys on sidottu pysyvien värien ja muotojen suhteisiin. Lessingin termejä käyttääksemme voisimme ehkä sanoa, että aika- ja tilataiteissa "yhtenäisyys" tarkoittaa eri asiaa.

<sup>2</sup> En voi väittää tuntevani näitä taiteenlajeja niin hyvin, että pystyisin tekemään tarkkoja lajierotteluja. Tällaiset tehtävät kuuluvat kunkin yksittäisen taiteenlajin tuntijoille.

<sup>3</sup> Monet taidefilosofit ovat tehneet eron taiteellisen ja esteettisen välillä, joskin on selvää, että raja on usein vedetty hiukan eri paikkoihin. Ks. esim. Ingarden, 1964; Hermerén, 1983; Levinson Hermerénin juhla kirjassa.

<sup>4</sup> Kendall Waltonin esitys taiteen kategorioista on hyvin valaiseva. Waltonin mukaan teoksella on ne ominaisuudet, jotka siinä havaitaan, kun sitä tarkastellaan oikeassa kategoriassa. Walton myös antaa joitakin kriteereitä oikean kategorian löytämiseksi, mutta niiden tarkasteleminen veisi liian kauaksi tässä käsiteltävästä aiheesta. Se mitä olen tässä kirjoituksessa esittänyt sopii hyvin yhteen Waltonin kategoriateorian kanssa. Walton ei tutki spesifisti arvottamisen ongelmaa enkä tiedä mikä hänen kantansa tähän kysymykseen olisi; joka tapauksessa se käsitys jota olen tässä hahmotellut voitaisiin liittää waltonilaiseen teoriaan taiteen kategorioista: huomioidaan se, että kategoriat määrittelevät myös sen, mitkä piirteet ovat arvoa kohottavia, että kategorioiden määrittelevät ominaisuudet eivät ole arvoneutraaleja.

## KIRJALLISUUS

- Beardsley, M.C., *Aesthetics — Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis, 1981 (1958).
- Beardsley, M.C., "The Discrimination of Aesthetic Enjoyment" (1963), teoksessa *The Aesthetic Point of View — Selected Essays*, edited by Michael J. Wreen and Donald M. Callen, Cornell University Press, Ithaca, 1982.
- Beardsley, M.C., "An Aesthetic Definition of Art", teoksessa *What Is Art?*, ed. Hugh Curtler, Haven Publications Inc., New York, 1983.
- Dickie, G., *Art and the Aesthetic — An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.
- Hermerén, G., *Aspects of Aesthetics*, Gleerup, 1983.
- Ingarden, R., "Artistic and Aesthetic Values", *The British Journal of Aesthetics* 4, 1964, s. 198—213.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Baden-Baden, 1979 (1790).
- Kivinen, S., "Humen giljotiinista", teoksessa *Estetiikan kenttä*, toimittaneet Markku Envall, Aarne Kinnunen ja Yrjö Sepänmaa, Weilin+Göös, Porvoo, 1972.
- Kulka, T., "The Artistic and Aesthetic Value of Art", *The British Journal of Aesthetics* 21, 1981, s. 336—350.
- Levinson, J., "Artworks and the Future", ilmestyy Göran Hermerénin juhlakirjassa.
- Walton, K., "Categories of Art" (1970), teoksessa *Philosophy Looks at the Arts — Contemporary Readings in Aesthetics*, Revised edition, edited by Joseph Margolis, Temple University Press, Philadelphia, 1978.